

Corpo e identidade na dança contemporânea

Body and identity in the contemporary dance

Andréa Bergallo Snizek¹

RESUMO: Este estudo tem como referência o entendimento de políticas do corpo como as articulações, a práxis, as negociações estabelecidas no/e pelo corpo, em um determinado contexto, e entre corpos para a construção de um argumento que o sujeito pretende partilhar ao se comunicar. Estas articulações, direta e indiretamente, constituem processos cognitivos, os argumentos do corpo/sujeito. O “poder” (de) articular-se poética e politicamente constitui a estrutura principal de poder comunicativo que permite ao corpo concretizar um discurso artístico, coreográfico e/ou performático. Cada fio da rede, que constitui o contexto de elaboração da obra de dança/performance, tem características específicas, e o entrelaçamento de diversidades possibilita múltiplos “presentes”, processos e percepções. E essa perspectiva provoca uma constante reavaliação de propostas e procedimentos de mediação, implícitos nas proposições de projetos político-pedagógicos de cursos de dança/arte na “universidade”.

ABSTRACT: This study has as reference the understanding of the political body such as joints, praxis, the established negotiations in and through the body, in a particular context and among bodies to construct an argument, that one meant to be shared when communicating. Joints that, directly and indirectly, constitute cognitive processes, the arguments of the body/subject. The “power” articulated poetic and politically constitutes the main structure of communicative power that allows the body to achieve an artistic, choreographic and / or performative speech. Each loom wire of the network, which is the context of preparing the work of dance/performance, has specific characteristics and the intertwining of diversity enables multiple “actual moments”, processes and perceptions. Such perspective causes a constant re-evaluation of proposals and mediation procedures, implied in the propositions of courses of political educational dance/art projects in the “university”.

¹ Intérprete, criadora e pesquisadora de dança. Doutora em Dança (Universidade de Lisboa/Faculdade de Motricidade Humana). Professora do Curso de Graduação em Dança e Chefe do Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa. E-mail: andberg63@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Corpo. Política. Dança contemporânea. Educação.

KEYWORDS: Body. Politics. Contemporary dance. Education.

I. INTRODUÇÃO

A profissionalização em dança por uma universidade é recente se comparada as outras áreas de conhecimento. A primeira graduação em dança no Brasil surgiu em Salvador, em 1956, na Universidade Federal da Bahia. Atualmente, na segunda década do século XXI, contamos com a oferta de aproximadamente 33 cursos de nível superior na área, no país.

Esta realidade, associada ao fenômeno da globalização, vem transformando e exigindo dos atores do campo no universo acadêmico e fora dele processamentos e ações inéditas, em especial, a compreensão da legitimação da dança como área de conhecimento e suas implicações. Esta legitimação leva em consideração conhecimentos transformadores sobre o corpo no/do século XXI.

Nossas inquietações têm como referência base os temas corpo, arte e educação, e partimos da premissa de que a mediação é um fator determinante na construção de conhecimento na formação de profissionais, dentro e fora da universidade. Buscaremos, ao longo deste texto, construir e apresentar algumas reflexões críticas sobre, para quem, por quem e como vêm se estabelecendo pretensas construções de conhecimento através e com as artes corporais.

Inicialmente, apresentamos conceitos e reflexões sobre o entendimento de corpo na contemporaneidade, etapa na qual Start Hall (2006) colabora com suas determinantes questões sobre crise de identidade do sujeito pós-moderno. Merleau-Ponty (2001), com sua fenomenologia da percepção, confirma a primazia da experiência vivida. Estas ideias, associadas aos estudos de Marcel Mauss (1974) sobre técnicas corporais de Lourence Louppe (2000), nos permitiram transitar com uma dança situada nas premissas da hibridação, para então, juntamente com Fazenda (2007), Roquet (2011), Gil (1997), Godard (1999), entre outros autores, chegarmos à complexa relação do corpo/sujeito da/e na arte.

Políticas do corpo consequentes das relações de todo e qualquer convívio são determinantes na construção de proposições, aqui, especificamente, de formação em dança. A dança contemporânea será nossa referência por entendermos se tratar de uma das formas de expressão corporal presentes na maioria das matrizes curriculares no país.

2. O CORPO CONTEMPORÂNEO

Ao pensarmos/falarmos “tenho um corpo” ou “sou um corpo”, podemos legitimar o entendimento implícito no pensamento ocidental que explica o corpo como uma “entidade material anatômica e descritível em sua oposição ao espírito” (ROQUET, 2011, p. 3). A utilização do termo, ou signo

linguístico “corpo”, como define a autora, não é capaz de agregar suas propriedades materiais e sensíveis, aquelas supostamente implícitas em toda e qualquer vivência. Para tanto, ao utilizarmos o termo “corpo”, nós o faremos considerando seu potencial sensível e relacional, ou seja, para além de sua anatomia, fisiologia e funções biomecânicas.

Depois de séculos de separação religiosa entre corpo e alma no pensamento ocidental e depois de outros séculos de primado da razão sobre as sensações e percepções, o corpo – antes visto apenas como suporte – parece propenso a ser entendido como conjunto que reúne pensamento e percepção, carne e abstrações, sem que esses elementos sejam dicotômicos entre si, mas entendidos em um contexto cultural. (SIQUEIRA, 2006, p. 39)

Fazemos uso do termo “corpo” respeitando as colocações e entendimentos citados anteriormente, assim como do termo “corpo/sujeito”, uma vez que levamos em consideração seu caráter único e sua complexidade, aquele que incorpora hábitos, crenças, identidades provisórias a partir de suas relações sociais, que possibilitam ao sujeito com seu corpo (re)definir a própria corporeidade, seu estar no mundo.

Ainda que fazendo reflexões e discutindo tais proposições e conceitos sobre o corpo, corpo/sujeito e corporeidade, partilhamos do ponto de vista do filósofo Michel Bernard (2001a, p. 17-24) sobre corporeidade, o qual considera que toda corporeidade pode ser definida pelo funcionamento intrínseco do seu sentir. Não se trata mais de considerar uma entidade autônoma e definida que recebe/emite informações com “o corpo”, mas de um fenômeno de materialização de um processo móvel e complexo, o do sentir.

Roquet (2011) prefere refletir não mais sobre o significado de “corpo” (como entendido no ocidente), e sim a partir da proposta de corporeidade sugerida por Bernard (2001b). Essa nova perspectiva, a do corpo não máquina, (i)legível, com movimentos (im)precisos, a nosso ver, fundamenta as mudanças nas denominações e entendimentos de gesto e de movimento.

Os gestos, segundo Bernard (2001a), são efetivados por sensações e percepções do corpo, constituindo as intenções. Roquet (2011, p. 3) considera analisar gestos ou obras pela perspectiva de se poder evitar (re)cair na tão polêmica dicotomia corpo-mente.

Bernard (2001b), ao se referir a movimento, destaca que muito foi discutido sobre o tema e que, desde Aristóteles, questões relativas ao corpo estavam diretamente relacionadas ao estudo de posturas e ações e que, em geral, nessa forma de pensar as ações humanas, a partir do movimento, nunca ou pouco se levava em consideração o sentir.

Para Roquet, o movimento não explica tudo. Suas inquietações buscam responder às seguintes questões como: “O que nos move? Por que de uma maneira e não de outra?” “O que é que coloca um corpo em movimento?”; “Como isso acontece?”. (2011, p. 3). Provocações e questionamentos constantes fazem de pressupostos e perspectivas cristalizadas, presas fáceis. Redimensionar certezas não é tarefa fácil.

De acordo com Villaça (2007), perceber que nossa fisiologia, nossa experiência e nossa presença são cruciais em relação ao conhecimento tem como consequência a torção do espaço cognitivo³. Deste ponto de vista, o conhecimento implica interação, relação, transformação concomitante do sujeito e do objeto e questionamento da percepção.

2.1. O CORPO DO SÉCULO XXI: A NOSSA COMPREENSÃO DE SUA PRÁXIS

O corpo contemporâneo é lugar, tanto quanto, pode estar em lugares absolutamente inéditos e de muitas formas diferentes, é lugar de estranhamento, de descobertas, de sensações, sem fronteiras, expandido, limitado, continuado imagética e artificialmente, pode ser invadido, já não se finda nele mesmo.

Esse novo mapa, geografia dele mesmo, e as novas “localizações” do corpo nas sociedades do século XXI modificam nossa compreensão de sua práxis.

Segundo Villaça (2007, p 56), o corpo constitui um subsistema cultural por meio do qual um indivíduo estabelece valores, coesão e interage com o mundo e com o outro. Os processos de subjetivação/desubjetivação na contemporaneidade têm nele encontrado um *locus* onde as discussões se sucedem, seja num viés naturalista, colocando-o como baluarte da resistência aos processos de desmaterialização e metamorfose propiciados pela ciência e pela técnica, seja por meio de novos investimentos simbólicos que privilegiem sua desconstrução em campos de força, sua perda de organicidade.

O entendimento do corpo como sujeito, que atua e participa de redes complexas de relações, sujeito e agente de diferentes formas de percepção do mundo, do outro e de si é recente, portanto, as práxis corporais, as estratégias de (sobre) vivência, o redimensionamento de potencialidades (intelectuais, artísticas etc.), se estabelece em terreno arenoso, vulnerável,

2 Roquet (2011) refere-se, aqui, a movimento tal como a física define.

3 Segundo Candido e Piqueira (2002), Najmanovich (1997) considera que o entendimento de corpo-mente não se constitui como um mundo independente de nosso conhecimento, pois a experiência que temos da nossa corporalidade não admite referencial fixo. Destacam que, para o autor, nosso corpo vivencial é um limite fundante e paralelamente uma trama constitutiva de um território autônomo, uma vez que, impossibilitado de se tratar exclusivamente como um objeto, cria uma incompatibilidade entre a ideia de sujeito absoluto e de auto-organização, perspectiva que compõe o termo torção do espaço cognitivo.

maleável, permissivo, generoso, sofrido e prazeroso. O corpo transita, flutua, como e/com os pensamentos, é afetado e afeta o “meio”, experimentando as mudanças constantes que promove e às quais se submete, inaugurando, desencadeando e desenvolvendo processos cognitivos.

Para Marcel Mauss (1974, pp. 209-234), o corpo é um “fato social” e as atividades corporais são específicas de uma determinada cultura e sociedade. O contexto, as relações e a eficácia das ações corporais interferem na estruturação de formas de organização, portanto, do pensamento individual e coletivo. As formas de utilização do corpo estão de acordo com os valores e objetivos de cada cultura. A sistematização de ações corporais descobertas, exploradas, inventadas, apreendidas e repetíveis quando solicitadas, estabelecidas socialmente é considerada uma técnica. Para Mauss, as técnicas corporais não são espontâneas nem simplesmente anatômicas ou fisiológicas. São os modos de ação, fruto de operações complexas que os indivíduos apreendem para o seu estar no mundo, desde as ações mais cotidianas até as mais elaboradas, como os gestos da dança, gestos que, conforme Roquet (2011), se fundamentam em desejos, intenções.

2.2. IDENTIDADES PROVISÓRIAS

Ao considerarmos, como Silva (1999), que o lugar que ocupa o corpo é afetado por suas ações e investimentos e que o corpo-lugar, na mesma proporção, pelo contexto, devemos levar em consideração as “corpografias”, as formas dos corpos atuarem no mundo, portanto, de participarem de culturas diversas.

A globalização vem possibilitando acesso a múltiplas informações, supostamente as mesmas que dependeriam da presença dos indivíduos para acessá-las há algumas décadas. O acesso rápido às múltiplas informações vem provocando mudanças nas formas de percepção, produção de conhecimento, organizações sociais, estimulando ações e proposições fundamentadas na fragmentação do mundo, das ideias, do corpo.

O trânsito “livre” entre territórios possibilita correlações inimagináveis, díspares, contraditórias, uma vez que viabiliza acesso fácil e ágil ao desconhecido, modificando e ampliando, ou não, as possibilidades e opções de como estar no mundo. O corpo sujeito, ao ter acesso e relacionar-se, direta ou indiretamente, com outras culturas, pode agregar, aos seus, outros valores que não aqueles construídos pelo meio do qual faz ou fez parte. Se está disposto a experimentar outras perspectivas, está também sujeito a descobrir outros e novos interesses, formas diferentes de ser ele próprio, ainda que sempre único.

A instabilidade e a provisoriedade da identidade do sujeito pós-moderno, sugerida por Hall (2006), têm reflexos na maneira de ele mesmo representar quem é, onde está e o que quer. Segundo Hall (2006), o sujeito pós-moderno em “crise de identidade” transita na instabilidade,

fragmentação e provisoriamente do mundo. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (p. 9).

Trata-se, então, segundo Hall (2006), de um sujeito em crise que, sem identidade fixa ou permanente, ainda que entenda que a ideia de possuir “a identidade” seja uma possível fantasia, busca solidez quando poderia assumir seu potencial de mutabilidade e a possibilidade de ser incoerente com um de seus “eus”, e assim diversificar suas atitudes e maneiras de estar no mundo.

[...] à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13).

Neste texto, como para o autor, o crescimento de acesso a informações para mais indivíduos de diferentes culturas é uma forma de questionamento do ideal de identidades estáveis, uma possibilidade de inovação, de surgimento de novas perspectivas e relações com as diferenças, aqui, as culturais. A globalização permite aos que a ela têm acesso visitar diferentes países, costumes, realidades. A sociedade moderna, segundo o autor, caracteriza-se pela diferença e por permitir lidar com os antagonismos sociais como agentes promotores da provisoriamente das identidades, de inovação e de novas formas de construção de conhecimento e de relações sociais.

Siqueira (2006) e Hall (2006) evidenciam a importância das relações sociais na estruturação e conceituação de identidade. O primeiro autor propõe considerarmos que no século XXI um corpo tem identidade provisória, aquela que se constitui entre diferenças; mutável, não tão estável, mas com identidade. Portanto, como sugere Siqueira, o corpo/sujeito é espaço e, proporcionalmente, reflexo de interpretações e relações entre cultura(s), visto que é ele que percebe ao experimentar e (res)significar as coisas e o mundo.

Sua postura, forma, disposição, suas manifestações e sensações geram signos que são compreendidos por uma imagem construída e significada pelo interlocutor. Os gestos e movimentos desse corpo também são construídos, aprendidos no convívio em sociedade – seja diretamente, no contato interpessoal, ou por imagens e representações veiculadas por meios de comunicação (SIQUEIRA, 2006, p. 42).

Uma vez que os estados do corpo e ações/atitudes são definidos pela percepção dos sujeitos do mundo e que nas relações de seus corpos com o mundo é que se estabelecem as representações provisórias dele,

poderíamos considerar, como Merleau-Ponty (2001), a percepção como uma estratégia primeira de presença no mundo, aquela que dará suporte às relações imprevisíveis e de reciprocidade presentes e futuras. Segundo o autor, a percepção “[...] não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles” (p. 3). Considera o corpo a aparência de uma interioridade, aquela que se efetiva através de visões pessoais ou de experiências do mundo, a partir das quais, cada corpo/sujeito propõe e discute seu “estar” nele.

A identidade do sujeito está estreitamente ligada ao “lugar” ao qual pertence e a seus acordos sociais, onde exerce o perceber o mundo estruturando seu próprio “eu”. Esses lugares, segundo Hall (2006), permanecem fixos e é onde criamos raízes, porém esse espaço pode ser atravessado, contaminado por informações sociais diferentes; contatos e atravessamentos que afetam o espaço/contexto pelo acesso a relações distantes (em termos de local, geográfico), não sendo mais necessária qualquer interação face a face.

Para as artes em geral, esse contato, atravessamento de informações, permite aos indivíduos ampliar suas possibilidades de expressão, levando-se em consideração maiores possibilidades de acesso e entendimento de suas próprias predefinições/fronteiras, enquanto paralelamente lhes é permitida ou oferecida, por exemplo, facilidade de intercâmbio com diferentes linguagens. Uma relação intensa entre diferentes percepções e perspectivas, portanto, de atravessamentos, potencializando a efetivação de hibridismos.

Hall (2006, p.89), em sua abordagem sobre culturas híbridas, destaca que os indivíduos sujeitos a tais relações podem modificar seu entendimento de pureza cultural ou de absolutismo étnico, são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa” em particular). As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural perdida ou de absolutismo étnico. Elas são irrevogavelmente traduzidas.

Hall (2006) destaca ainda outras possibilidades de entender os efeitos da globalização na estruturação das identidades na pós-modernidade. Ao referir-se a culturas híbridas, faz associações com as ideias de tradição, de perdas e transformações, propondo o que Robins (1991) chama de tradição e de tradução: tradição, no sentido de que algumas identidades buscam recobrar a sensação de unidade e de pureza, as quais foram perdidas na pós-modernidade; e tradução, referindo-se aos indivíduos que, dispersados de seus lugares de origem, necessitam negociar com as novas culturas, as que os acolheram, sem supostamente perder totalmente a identidade original.

As provocações e efeitos das novas possibilidades de acesso a diferentes culturas, através da globalização, são efetivados velozmente, uma vez que, pela possibilidade de tantas ofertas de informações, de um número cada vez maior de trocas de saberes, proporcionalmente, poderão ser estabelecidas novas e diferentes tradições e traduções.

Loupe (2000), sob outra perspectiva, a das artes e, mais especificamente, a da dança, questiona procedimentos ou processos entendidos como aqueles que estruturam a construção de identidades. Ao discutir corporeidade, mestiçagem e hibridismo no campo, fá-lo, levando em consideração as possibilidades de o corpo se metamorfosear.

Para a autora, mestiçagem já não é e não pode ser mais considerada uma mistura de fontes culturais, interpenetrações das formas e dos gêneros artísticos, como, por exemplo, do teatro com a dança, ou reciclagens de estéticas antigas ou extra europeias. Em suas reflexões sobre mestiçagem, aponta para um possível e grande problema, seu potencial ilusório.

Não basta articular um gesto emprestado da dança indiana ou da dança barroca, ou combinar uma corporeidade neoclássica com as destabilizações à la Limón (como, por exemplo, no trabalho de Forsythe), para que o discurso coreográfico se torne mestiço. Sabemos que este último não se limita apenas à enunciação formal de um “vocabulário” gestual, mas inclui uma filosofia do corpo, um trabalho sobre o tônus corporal etc. (LOUPPE, 2000, p. 30).

Loupe (2000) compreende mestiçagem como um processo de enriquecimento, que possibilita a acumulação de diferentes heranças genéticas ou culturais, sem perda de informações, pois considera que se agregam e misturam informações sem a modificação de estruturas, diferentemente da hibridação, que, segundo a autora, implica certas perdas na criação de imagens “outras”, aberrantes, de figuras atípicas, incomuns, uma vez que se efetiva via relações, entre “coisas” ou projetos incompatíveis.

Para a autora,

A hibridação é, hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação. A elaboração de zonas reconhecíveis da experiência corporal, a construção do sujeito através de uma determinada prática corporal tornam-se, então, quase impossíveis (LOUPPE, 2000, p. 31).

A ideia de hibridação, sugerida por Loupe (2000) e demais autores, possibilita transitarmos entre entendimentos de corporeidade, neste trabalho levando-se sempre em consideração os estados e ações do corpo expostos como imagens, a partir das quais e como cada qual representa a si e aos outros, ao se relacionar com o mundo, imagens que compreendemos como absolutamente provisórias, que têm como estrutura fundamental o

corpo e sua plasticidade, na verdade corpos, os vistos e os que os veem.

Ao relacionar-se com territórios desconhecidos, o corpo/sujeito terá acesso a outras provocações e proposições estéticas, políticas, sociais, afetando sua versatilidade, capacidade de plasticidade. É, portanto, segundo Gil (1997), seu “poder” de transformação, de atravessamento, de metamorfosear-se constantemente que lhe permite constituir culturas híbridas, mestiçagens, criar novas linguagens, expressões, relações.

Com infinitas possibilidades de troca, opções de relações, provisoriedades, o sujeito/corpo do século XXI é seu próprio objeto de investigação, inaugurando e sugerindo diferentes representações do corpo nas diferentes culturas. Nas relações de poder, hierárquicas do campo, nos processos profissionalizantes da dança, tais mudanças sugerem (re)avaliações relativas a conceitos, sistemas de análise, metodologias, estruturas, que fazem parte do fazer arte e do meio acadêmico-artístico.

Ainda que, como Bruno (1999), consideramos que, a partir dos anos 60 e em parte com base na obra de Foucault, foram aprofundadas as análises que procuram pensar “o modo como o corpo – sua doença, sua sexualidade, seus prazeres, seus gestos e posturas, sua sensorialidade, sua relação com os objetos, com o espaço e com o outro – é atravessado por instituições, instrumentos, saberes etc.” (p. 101). Portanto, compreendemos haver uma grande diferença entre “o saber de” e o praticar estudos sob essas novas perspectivas – a dos atravessamentos – considerando a importância das relações complexas implícitas nos fazeres comunicativos da arte.

O corpo ao qual nos referimos é aquele pensado por Merleau-Ponty (2001), o que integra certo mundo, contexto em que, paralelamente, é estado e espaço determinante dos fatos. Mudanças nas possibilidades e estratégias de percepção dos fatos afetam diretamente as formas de compreendermos e representarmos as ações humanas em geral, levando em consideração a diversidade de possibilidades que surgem dessa nova perspectiva, de interconexões e de efemeridade e vulnerabilidade da existência. Entendemos que não só a dança é essencialmente efêmera, mas que toda experiência é única, não só a experiência estética, a da matéria, inclusive.

Fazenda (2007), ao referir-se à técnica, fá-lo com base nas ideias de Mauss (1974), Bourdieu (1997) e Volli (1985), utilizando como referência em sua abordagem duas noções teorizadas por Volli: a de técnicas cotidianas e as das extras cotidianas. Na primeira, segundo Fazenda, estão aquelas consideradas pelo grupo que as pratica como “naturais”, simples, normais, as apreendidas e adquiridas dentro do grupo ou sociedade do qual faz parte.

Fazenda (2007, p. 51) destaca ainda que qualquer um dos membros de um grupo domina a técnica e a aprendeu informalmente. Na segunda, aquelas que, para serem transmitidas e apreendidas, exigem formalidades em sua transmissão e que se reportam a fazeres, funções e papéis precisos.

Volli (1985, p.51) considera que a excepcionalidade dessas técnicas “influencia o *status* de quem as utiliza, conferindo-lhe poder social, imaginário e real”. Interessa-nos, principalmente, o parecer da autora quanto a um desvio de função ou “uso” das habilidades ou movimentações adquiridas em seus usos “normais”, chamando a atenção para o fato de que “[...] as técnicas extracotidianas implicam um uso extraordinário do corpo, que visa a intensificar sua acção, presença e comunicação” (p. 52).

Arendt (2008, p. 186), ao referir-se à arte, não especificamente à obra de arte da dança, ao corpo/arte, fá-lo destacando seu poder transformador: “No caso das obras de arte, a reificação é algo mais que mera transformação; é transfiguração, verdadeira metamorfose”.

3. CORPO E PERCEÇÃO

Para Merleau-Ponty (2001, “[...] ser um corpo é estar atado a um certo mundo [...]”); trazendo a contextualização como “estado e espaço” determinante dos fatos. “Nosso corpo não está primariamente *no* espaço: ele é dele”.

Merleau-Ponty (2001) confirma a primazia da experiência vivida. É precisamente a natureza “vivida” da percepção e o corpo que tornam a pesquisa fenomenológica viável e necessária, afirmando que a “mente que percebe é uma mente encarnada”.

De certa forma, Merleau-Ponty sugere mudanças nas estratégias de percepção dos fatos, portanto, nas formas de percepção das ações humanas em geral, destacando a diversidade de possibilidades de interconexões e a efemeridade e vulnerabilidade da existência, afetando significativamente as maneiras de representações do corpo e formas de relações entre indivíduos, espaço e contexto. Não só a dança é essencialmente efêmera, toda experiência é única, não só a experiência estética ou a fisiológica, portanto, a matéria, inclusive.

O corpo que constitui a obra artística da dança e ou da performance atua, experimenta com ações possibilidades infinitas de se relacionar com o meio/universo, organizando o mundo e organizando-se no mundo. Numa (re) organização intermitente e a partir do surgimento de diferentes formas de interagir com as situações (inéditas ou não) criadas por ele mesmo, o corpo faz questões relativas à sua existência, busca desafios e potencialidades no meio e nele mesmo. Seu “agir”, “mover” é proporcional ao desejo de preservação daquele(s) corpo(s), daquela(s) vida(s), daquela(s) sociedade(s).

Em parte, de acordo com Ponty (2001), buscamos nas formas de percepção das representações do corpo e dos usos do corpo, da linguagem, das estratégias dos corpos, compreender e estudar os “regimes de práticas” estabelecidos, descobertos e pretendidos por profissionais da dança, pesquisadores, professores, artistas, entre outros projetos de desenvolvimento do campo.

4. DANÇA CONTEMPORÂNEA

A dança contemporânea pode ser entendida sob infinitas perspectivas, mas apresenta uma característica indiscutível, a de questionar sua própria natureza. Desobrigada de formações técnicas corporais específicas, a dança contemporânea prioriza a diversidade e se estabelece em redes de colaboração complexas (SNIZEK, 2014).

Segundo Fazenda (2007), ela tem algumas características fundamentais para que assim seja entendida:

a) a configuração de distanciamento, ou separação entre intérpretes e espectadores;

b) sempre há escolha e preparação do espaço onde se dará a apresentação da obra ou *performance*, o que definirá o quanto de distanciamento ou proximidade será estabelecido. Pode ser um espaço definitivo, como, por exemplo, um teatro, ou temporário, efetivado em estruturas móveis ou em diferentes modos de ocupação de espaços preexistentes não especializados;

c) cada dança é apresentada ao mundo com suas peculiaridades, de forma reflexiva; e

d) como uma atividade performática, com fim comunicativo, está suscetível a diversas interpretações, dependendo diretamente do sistema de significados que os observadores detêm sobre os movimentos.

E ainda que despreziosa quanto a definir e ou utilizar técnicas específicas para a construção do discurso corporal, acaba por fazê-lo, além de poder se estruturar em ideias e ações individuais e coletivas, num determinado contexto.

Ao considerarmos o contexto “local-ações, fator determinante na elaboração e na execução da dança contemporânea, são potencializados os usos e propósitos de técnicas já existentes e definidas. Essa diversidade de espaços, de possibilidades de presença e de estados do corpo, oferecida pela variação dos contextos e propósitos, permite ao corpo/sujeito um contínuo refletir, assimilar e equilibrar⁴.

As técnicas deixam de ser na contemporaneidade o foco principal do e para fazer dança. A percepção e as ações, fruto de relações com o próprio corpo, entre corpos e o meio (relações), determinam e estruturam a eficácia ou não das ações corporais e a coerência do discurso que constituem as danças, destacando e apresentando novos e diferentes valores, arriscamo-nos a dizer, novos virtuosismos, que não malabarismos corporais espetaculares. Esta premissa nos permite considerar o processo de construção da obra como elemento determinante de seu conteúdo, aquele que foi

⁴ Para Piaget, todo o equilíbrio é provisório, seja ele no funcionamento biológico e/ou no funcionamento intelectual, sendo denominado adaptação o resultado da interligação de dois processos, o de assimilação e o de acomodação.

ou será dançado. Discursos estéticos (coreografia/performance) construídos, supostamente livres de obrigatoriedades, de parâmetros de formatação de corpos, códigos ou linguagens preestabelecidas. A dança é a concretização de operações corporais, que aqui consideramos, conforme Mauss (1974), um fato social” (coreografia/espetáculo), complexo e objetivo.

Servindo-se de técnicas corporais diversas, a dança pode ser compreendida como um “ato tradicional eficaz” inscrito em uma tradição que viabilize sua transmissão, capaz de produzir um resultado desejado. E esta forma pode ser uma das muitas possibilidades de se compreender “a dança”, que, a nosso ver, é uma representação simplória, ainda evidente no campo das artes, no ensino da dança dentro e fora da universidade. Nossa perspectiva a entende como uma estratégia paradoxal humana, por considerarmos que o corpo da dança contemporânea busca equilíbrio (conhecimento/inteligência) no caos da diversidade, promove o próprio desequilíbrio, criando novas emergências, *insights*, portanto, um reinventar-se tantas vezes quanto necessárias (SNIZEK, 2014).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discutimos neste texto questões relativas a corpo, corporeidade e representações, que, neste trabalho, estiveram associadas à perspectiva das transformações e crises identitárias do sujeito da pós-modernidade e que entendemos ser coerentes com a premissa de que é no corpo que se dão as percepções, e que essa capacidade do sujeito é que define suas atitudes e representações, aqui entendidas como estabelecidas pelo coletivo, levando em consideração sua natureza comunicativa. Trata-se de discussões pertinentes à criação artística no campo da dança e da *performance*, que são cada vez mais imprescindíveis, portanto, evidentes no universo artístico e acadêmico brasileiro.

O reconhecimento da dança como área do conhecimento provocou a criação, nas duas últimas décadas, de novos cursos de ensino superior nesta área, cujo número, nos últimos oito anos, passou de 12 para 33 no Brasil. Essa nova realidade vem afetando positivamente a qualidade das pesquisas e dos projetos acadêmicos de dança, principalmente com relação às abordagens relativas à produção de conhecimento através da prática/ mediação artístico-pedagógica pertinente a seu ensino e desenvolvimento. Ao atenderem, em seus Projetos Políticos Pedagógicos, às exigências do Ministério da Educação, os cursos assumem a responsabilidade de promover e estimular ações interdisciplinares entre pesquisa, ensino e extensão, reforçando a importância das relações sociais na construção de saberes. E para que tais ações tenham efeitos ainda mais significativos, elas devem levar em consideração que os corpos que fazem parte da rede que articulam com seus projetos e práticas são os mesmos que comunicam com suas peculiaridades estéticas e políticas suas representações/valores, criando e

apropriando-se do espaço que lhes é de direito. A nosso ver, esses corpos/sujeitos, através da arte, de seus projetos e processos comunicativos, definem, ainda que provisoriamente, as ações que darão continuidade ao desenvolvimento humano na sociedade brasileira.

O entendimento do sujeito como corpo-comunicação nos permitiu vislumbrar sua capacidade e potencial de contaminação, que lhe possibilita agregar à própria corporeidade outras corporeidades, tradições, traços e questões, ou seja, de sua (ainda não percebida) e de outras culturas. E estas ações são pautadas nas políticas das percepções que fundamentam as representações do mundo, portanto, nas opções estéticas e políticas de corpos, que definem o tom e as cores do espetáculo, que, em parceria com o outro, criam outra perspectiva ou ponto de vista sobre algo, ou seja, um ponto de vista inédito.

Por tais razões, aqui associadas ao conhecimento de causa, a experiência significativa em processos criativos de dança, como os autores, consideramos necessário dar mais atenção e ter mais cuidado ao nos referirmos ao corpo, ou à corporeidade, uma vez que é condição primeira o acesso a conhecimentos e discussões relativos a perspectivas antropológicas e sociológicas do corpo e da arte, o que, de certa forma, chamou nossa atenção para os usos de termos e conceituações sobre o corpo, corporeidade, movimento, entre outros, comuns e relativos à área, usados muitas vezes no sentido coloquial, a entendimentos do senso comum.

Portanto, arriscamos, como na arte, a questionar nossas próprias verdades, para podermos desenvolver e efetivar a construção de conhecimento com arte, respeitando as especificidades do campo, o que percebemos explícito nos estudos e reflexões de autores que fundamentam este artigo. Há que se ter coragem para, paralelamente à descoberta de uma certeza provisória, buscar suas fragilidades, aquelas que servirão para o surgimento de novos conhecimentos/certezas provisórias.

Devemos a nós mesmos e aos nossos projetos políticos pedagógicos o que sugerem Gil (1996) e Harold (2008), ou seja, questionar os direcionamentos dados por nós e por todos a teorias e conceituações relativas ao corpo e/ou corporeidade, ainda que com perspectivas diferentes, ambos destacando possíveis fragilidades e equívocos, comuns em áreas de conhecimento em construção e em constante exercício de reavaliação, portanto, reinvenção. O que reforça ser imprescindível e inadiável dar-se atenção especial a como, por que e com quais instrumentos mediamos projetos de criação, de ensino e de pesquisa em dança, uma vez que consideramos os acasos, os desejos e as peculiaridades de cada um dos sujeitos envolvidos em toda e qualquer proposta artística, acadêmica ou não, uma estrutura única que permite à obra ser inédita, misteriosa, aquilo que cativa, que desperta nossa curiosidade.

Essa perspectiva, a do reconhecimento e respeito para com a

diversidade cultural dos corpos/sujeitos, a nosso ver, suscita processos contínuos de autocritica por parte dos artistas, educadores e pesquisadores, e na mesma proporção, reflexões e mudanças em projetos e ações neste campo. Esse processo de reinvenção de nós mesmos, do mundo, de projetos e propostas artístico-pedagógicas possibilita, a nosso ver, aos responsáveis pela formação de bacharéis e de licenciados pelo ensino superior, maior liberdade para usufruir das próprias políticas de percepção, portanto, das particularidades dos próprios gestos, portanto, dos gestos e ideias de cada estudante, os quais, sujeitos aos acasos das relações interpessoais desenvolvidas em aula, podem e devem servir como linhas orientadoras para suas ações e para proposições de situações criativas, motivadoras e inéditas no processo de aprendizagem do estudante, de e para a construção de conhecimento/obras de dança.

A realidade acadêmica é sempre outra, a cada ano/semestre, a cada turma. A cada novo grupo de estudantes, há novas trocas de conhecimento, novos contextos, realidades, enfim, questões. Condição excepcional para construções (caóticas) colaborativas de estratégias de mediação, certo? Dança na universidade: Para quem, por quem e como?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDDT, Hanna. *A promessa da política*. Lisboa: Letradágua, 2007.
- BERNARD, Michel. *Le corps*. Paris: Editions du Seuil, (2001).
- BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. In S. Miceli (Org.), *A economia das trocas simbólicas* (pp. 99-181). São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, C. L. e PIQUEIRA, J. R. C. *Psicologia: Reflexão e Crítica - Auto-organização psíquica*. (2000). Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-79722002000300020>>
- ECO, Humberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, (1971).
- FARINA, Cynthia R. Arte, corpo e subjetividade: experiência estética e pedagogia. *16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais* – 24-28 de set. de 2007 – Florianópolis.
- FAZENDA, Maria J. *Dança teatral: ideias, experiências, ações*. Lisboa: Celta, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In R. Pereira, & S (Org.). *Soter, Lições de dança* (v. 3). Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HAROLD, J. Carlos. Os processos formativos da corporeidade e o marxismo: aproximações pela problemática do trabalho. *Revista Brasileira*

- de Educação*, v. 13, n. 37, jan./abr. Universidade Estadual do Centro-Oeste, Dep. de Pedagogia, 2008.
- LOUPPE, Laurence. *Corpos híbridos*. In *Lições de Dança*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
- MAFFESOLI, Michel. *No tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In M. Mauss, *Sociologia e antropologia* (v. 2, pp. 209-234). São Paulo: Edusp, 1974.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Coleção Tópicos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ORO, Ubirajara. *Ciência da motricidade humana: perspectiva epistemológica em Piaget*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- ROQUET, Cristine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. Rio de Janeiro: *O Percevejo Online*/Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UNIRIO, v. 3, n. 1, jan./jul./2011.
- SIQUEIRA, Denise C. O. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.
- SNIZEK, Andréa B. Políticas do corpo: estrutura poética da dança. In: *O corpo representado: mídia, arte e produção de sentidos*. Org.: Denise da Costa Oliveira Siqueira. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, p. 171-188.
- STOLTZ, Tânia. *Capacidade de Criação – Introdução*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- VÁZQUEZ, Adolfo S. *Filosofia da práxis*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.
- VILLAÇA, Nízia. *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. São Paulo: Estação das Letras, 2007.
- VOLLI, Ugo. Techniques du corps. In E. Barba, & N. Saravage (Org.), *Anatomie de l'acteur: un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (pp. 81-99). Cazilhac: Bouffonneries Contrastes, 1985.

Recebido em: 20/05/2014

Aceito em: 10/06/2014